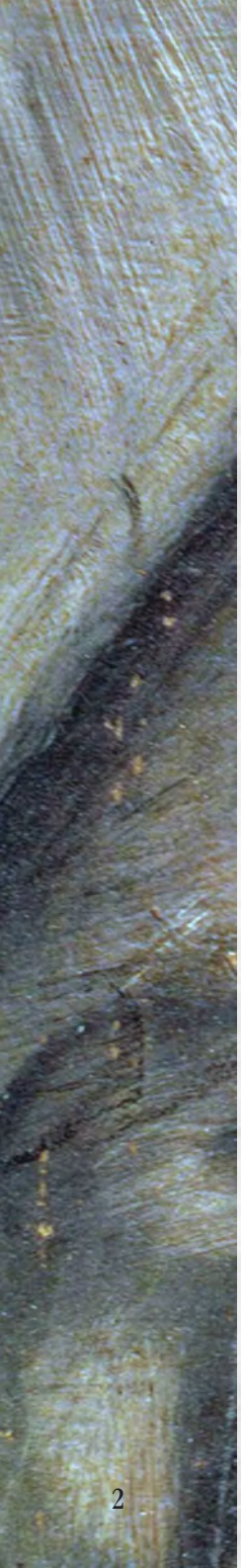
ROGIER

THE CHOIR OF KING'S COLLEGE LONDON
DAVID TRENDELL

Missa Ego sum qui sum
Motets

hyperion



CONTENTS

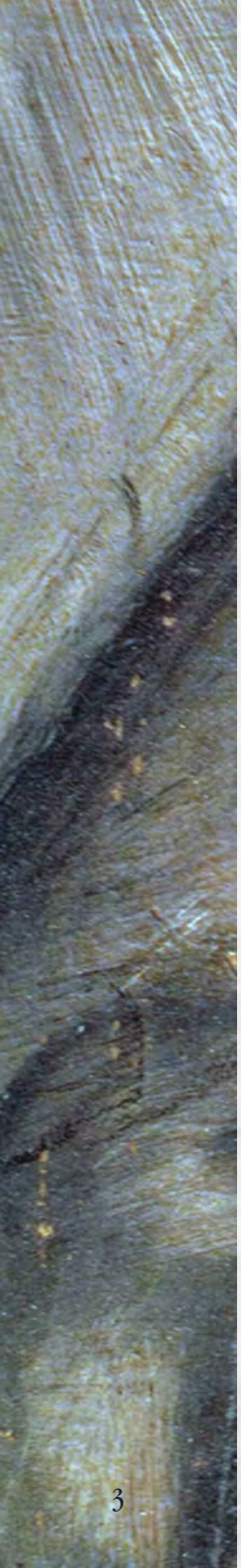
TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 7*

FRANÇAIS ☞ *page 12*

DEUTSCH ☞ *Seite 15*



PHILIPPE ROGIER

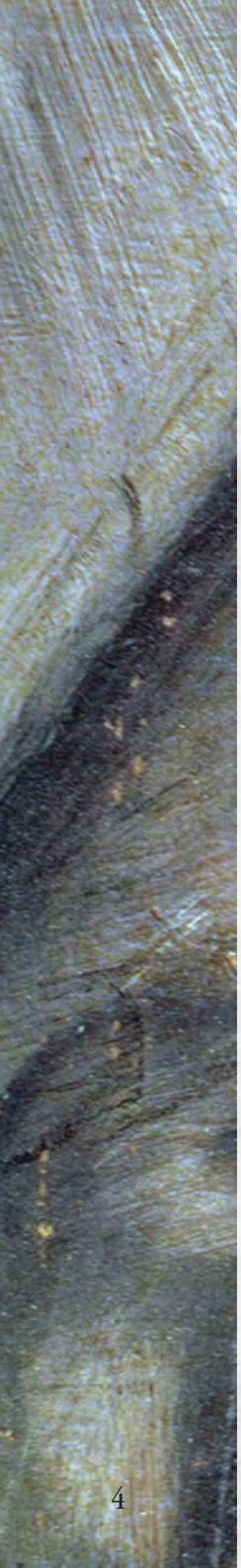
(*c*1561–1596)

1	**Videntes stellam** 12vv	[6'20]
2	**Cantantibus organis** 6vv	[3'19]
3	*Missa Ego sum qui sum* **Kyrie** 6vv	[4'05]
4	*Missa Ego sum qui sum* **Gloria** 6vv	[7'50]
5	**Caligaverunt oculi mei** 6vv	[6'51]
6	*Missa Ego sum qui sum* **Credo** 6vv	[9'52]
7	**Locutus sum in lingua mea** 6vv	[10'09]
8	*Missa Ego sum qui sum* **Sanctus** 6vv	[2'58]
9	*Missa Ego sum qui sum* **Benedictus** 6vv	[3'22]
10	**Laboravi in gemitu meo** 6vv	[4'42]
11	*Missa Ego sum qui sum* **Agnus Dei** 6vv	[3'54]
12	**Verbum caro** 12vv	[7'20]

THE CHOIR OF KING'S COLLEGE LONDON

THE ENGLISH CORNETT AND SACKBUT ENSEMBLE 1 12

DAVID TRENDELL *conductor*



'Rogier, honour, glory and light of Flanders …
left this life in the flower of his genius,
depriving us of our sweet Orpheus'

THUS WROTE the Spanish poet and playwright Lope de Vega in his poem *Laurel de Apolo* in 1630. Although evidently well known and highly regarded in his lifetime and in the years following his death in 1596, the music of Philippe Rogier is largely known (especially to English audiences) through a motet, *Laboravi in gemitu meo*, that exists in two early seventeenth-century English manuscripts, the *Tristitiae remedium* compiled by Thomas Myriell in 1616 (British Library Add, MSS 29372–7) and a manuscript in the Bodleian Library in Oxford (MSS Mus. F 1–6) dating from the 1630s. However, in both manuscripts the motet is ascribed to Thomas Morley. Quite how Morley came across this work is unknown, but he was evidently taken with it, even though he did 'edit' it somewhat, excising a few bars here and there. In fact, Rogier's motet, or perhaps Morley's version of it, seems to have proved very popular in England—there is a setting of the same text by Thomas Weelkes, scored for the same combination of six voices and remarkably similar in its melismatic effulgence.

Philippe Rogier was one of a long line of Flemish composers who worked at the Spanish court. He arrived in Madrid in 1572 as one of the choirboys who had been recruited from the Low Countries by Geert van Turnhout, Philip II's *maestro de capilla*. He seems to have remained in Spain for the rest of his short life, becoming assistant to George de La Hèle in 1584 before succeeding him on his death in 1586. Rogier was well provided for by Philip II, having non-residential appointments at the church of Notre Dame in Yvoir and Tournai Cathedral as well a pension from the Bishop of León. The high regard that the musically astute Philip II held for Rogier was not misplaced, because he is one of the most fascinating and rewarding composers of the late sixteenth century: extraordinarily versatile, capable of plumbing the emotional depths in his penitential works (of which there are many) as well as exalting the heights in his festive music. He also seems to have been remarkably prolific. The library of King João IV of Portugal, destroyed by the Lisbon earthquake of 1755, contained 243 works by Rogier, including 8 Masses and 66 motets as well as a variety of other liturgical music, *chansons* and *villancicos*.

What survives of his music today is largely found in the following sources: a book of Masses published posthumously by Rogier's student Géry de Ghersem in 1598, a book of motets published in Naples in 1595, and a number of motets in a choirbook in the library at El Escorial, where they appear alongside works by Palestrina and Morales. In addition, there is a large amount of instrumental music that Douglas Kirk has discovered associated with the church of San Pedro in Lerma, and the two twelve-part motets *Videntes stellam* 1 and *Verbum caro* 12 are found in the library of Segovia Cathedral (the latter is also in the El Escorial archive) in copies that seem to date from the late seventeenth century. These two motets are particularly interesting as they point to a well-developed polychoral tradition at the Spanish court. The first choir, which in both motets sings the verses, is accompanied by a harp continuo, whilst the two other choirs were plainly accompanied by instruments (the bass parts are often lacking text) as well by an organ continuo. Both works start with a slow-moving introductory statement from the first choir before exploding into fast-moving antiphonal effects. Especially effective are the places where all twelve voices are heard in spacious but decorative homophony.

Rogier's *Missa Ego sum qui sum* is a parody Mass, based on an Eastertide motet by one of his predecessors at

the Spanish Habsburg court, Nicolas Gombert (who had been in the employ of Charles V). It must rank as one of the finest settings of the Mass ordinary of the late sixteenth century, dazzling in its invention and sheer beauty. Gombert had been one of the most influential composers of the post-Josquin period, developing a style of composition based on continuous imitation and almost relentless expressivity with an extraordinarily high level of dissonance. Rogier's Mass seems to be a tribute to this style rather than being heavily reliant on the actual motet. In fact, Rogier merely takes his points of imitation from Gombert's motet, but the spirit of Gombert lives on through the surprisingly high incidence, for this date, of false relations (specifically notated in the source) as well as the large number and wide variety of suspensions. One of the most interesting features of this Mass is a sequence that occurs towards the end of each movment (except the Sanctus). Consisting of a series of descending fourths, it is remarkably similar to sequential patterns that occur towards the end of some of Gombert's *chansons* (it is also found in some of Rogier's other Masses, such as the *Missa Inclita stirps Jesse*). The effect of this sequence is highly expressive since it opens the music up and provides a fitting culmination to the contrapuntal ingenuity of each movement. Most notable perhaps is the Agnus Dei. Here the sequence is stated three times, the last of which has the bass initially rising rather than falling—a magnificent twist in a movement that is the emotional climax of the Mass. What is also interesting about this sequence is that something very similar occurs throughout Monteverdi's *Missa In illo tempore*, published in 1610. This Mass is also based on a six-part motet by Gombert and the almost obsessive use of this sequence on the descending fourth must have owed something to Rogier. Thus does Rogier perhaps emerge as a more influential figure than hitherto thought.

Although we lack documentary verification, it is likely that Rogier knew the music of his Spanish contemporaries, especially Victoria and Alonso Lobo, for his music shares some of the intensity that we associate with these figures. Like them, his six-part writing is genuinely contrapuntal (Palestrina, say, tends to write more antiphonally when employing more than five parts) which results in very rich textures (listen, for example, to the end of the Credo). Only at certain doctrinally important moments of the text, such as the wonderful setting of the 'Et incarnatus est' passage in the Credo, does Rogier write homophonically, although he reduces the texture to four parts occasionally, such as in the Credo's 'Crucifixus' section or the hauntingly ethereal Benedictus.

The remaining motets on this recording are from the 1595 publication and represent different facets of the composer. The penintential motet *Caligaverunt oculi mei* [5] shows Rogier's predilection for unusual dissonances as well as for some striking use of accidentals. The very opening alto line moves through a perfect fifth but with a prominent melodic tritone en route, whilst the use of accidentals at the words 'a fletu meo' leads to some unexpected suspensions. There is a wonderful harmonic shift of a third before the words 'quia elongatus est a me' whilst the second part starts with the distinctive harmonic interval of a dimished fourth between the upper two voices on the words 'qui consolabatur me'. The work ends with the plaintive cry to 'see whether any grief can be compared to mine'.

Locutus sum in lingua mea [7] continues the penitential theme, dwelling on a consideration of final things ('Make known to me, Lord, my end, and what the number of my days is') and is perhaps Rogier's finest motet. Cast in two sections, the level of intensity as well as sense of climax is astonishing. The portrayal of the final things at the beginning is drawn out, with a long melisma on the

word ‘finem’ that passes through all six voices. The almost glacial start of the motet’s *secunda pars* on the word ‘Veruntamen’ gives way to a more harrowing passage on the words ‘sed et frustra conturbatur’ (‘yet he bustles in vain’), the latter word set eventually to an angular, rising figure that seems to cry out in desperation. The work ends with a bitter exposal of man’s futility—‘he hoards riches, but does not know for whom they are gathered’.

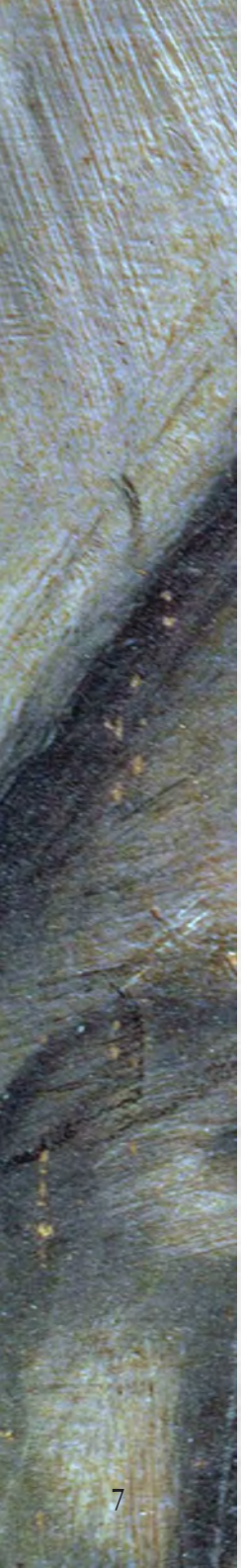
Laboravi in gemitu meo 10 is perhaps not so unremittingly bleak, but the flowing of tears is perfectly represented in the extensive melismatic writing. It too contains many dissonant suspensions, which are such a feature of Rogier’s style, as well as a number of passages that have this melismatic writing in parallel thirds, or even at one point in parallel first inversion chords. Such writing is also present in the motet in honour of St Cecilia, *Cantantibus organis* 2, but here the effect is one of sheer exuberance as the saint ‘sang in her heart to the Lord alone’.

DAVID TRENDELL © 2010

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, London, on 29 April, 1 and 3 May 2009
Recording Engineer SIMON EADON
Recording Producer MATTHEW O’DONOVAN
Editor ANDREW MELLOR
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

Front illustration: *The Burial of Count Orgaz from a legend of 1323* (detail) (1586–8)
by El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541–1614)
Santo Tomé, Toledo, Spain / The Bridgeman Art Library, London

All editions prepared for this recording by David Trendell from original sources
Videntes stellam recorded by kind permission of the Chapter and Archive of Santa Iglesia Cathedral, Segovia
Organ provided by Malcolm Greenhalgh



1 **Videntes stellam**
Magi gavisi sunt gaudio magno:
et intrantes domum invenerunt puerum
cum Maria matre eius,
et procidentes adoraverunt eum:
et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera,
aurum, thus et myrrham.

Stellam, quam viderant magi in oriente
antecedebat eos, usque dum veniens staret supra,
ubi erat puer.

MATTHEW 2: 10–11, 9

When they saw the star
the wise men rejoiced with great joy:
and going into the house they found the child
with Mary his mother,
and they fell down and worshipped him:
and opening their caskets they offered to him gifts,
gold, incense and myrrh.

The star, which the wise men saw in the east,
went before them until it came to stand above the place
where the child was.

2 **Cantantibus organis**
Caecilia virgo in corde suo
soli Domino decantabat dicens:
Fiat Domine cor meum et corpus meum
immaculatum ut non confundar.

OFFICE FOR THE FEAST OF ST CECILIA

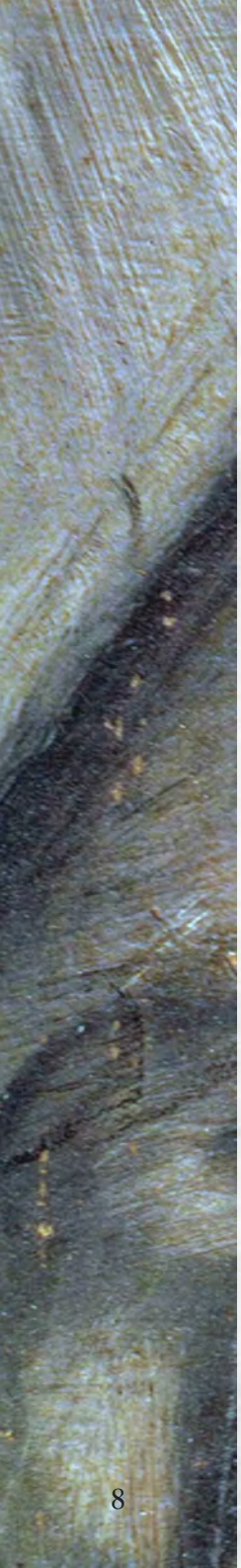
While organs played
the virgin Cecilia sang in her heart
to the Lord alone saying:
Lord, make my heart and my body
pure so that I might not be confounded.

3 **Kyrie** eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord have mercy.
Christ have mercy.
Lord have mercy.

4 **Gloria** in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram;
qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Glory to God in the highest
and on earth peace to men of good will.
We praise you. We bless you.
We adore you. We glorify you.
We give you thanks for your great glory.
Lord God, king of heaven, God the Father almighty,
Lord, only-begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, lamb of God, Son of the Father,
you who take away the sins of the world, have mercy on us;
you who take away the sins of the world, receive our prayer;
you who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.
For you only are holy. You only are Lord.
You only are most high, Jesus Christ.
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.



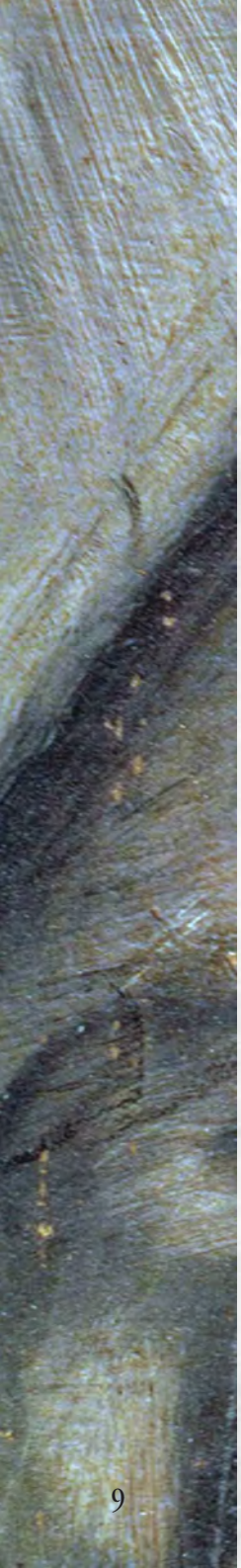
5 **Caligaverunt oculi mei** a fletu meo:
quia elongatus est a me,
qui consolabatur me:
Videte, omnes populi,
si est dolor similis sicut dolor meus.

My eyes are blinded by my tears:
because he has gone far from me,
the one who was my consolation:
See, all you people,
whether any grief can be compared to mine.

RESPONSORY ON GOOD FRIDAY

6 **Credo** in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula,
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

I believe in one God,
Father almighty,
maker of heaven and earth,
of all visible and invisible things.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten son of God,
born of the Father before all ages,
God from God, light from light,
true God from true God,
begotten not made, consubstantial with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men, and for our salvation,
came down from heaven.
And was incarnate by the Holy Spirit through the virgin Mary,
and was made man.
He was also crucified for us under Pontius Pilate,
he died and was buried.
And on the third day he rose again according to the scriptures.
And ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the quick and the dead:
whose kingdom shall have no end.
And in the Holy Spirit, Lord and giver of life:
who proceeds from the Father and Son,
who with the Father and Son is worshipped
and glorified: who spoke by the prophets.
And in one holy, catholic and apostolic church.
I acknowledge one baptism for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.



7 **Locutus sum in lingua mea**:
Notum fac mihi, Domine, finem meum,
et numerum dierum meorum quis est,
ut sciam quid desit mihi.

Veruntamen in imagine pertransit homo;
sed et frustra conturbatur:
thesaurizat, et ignorat cui congregabit ea.

PSALM 38 (39): 5, 7

I spoke with my tongue:
Make known to me, Lord, my end,
and what the number of my days is,
so that I might know what is left for me.

Truly as a phantom does man go about:
yet he bustles in vain:
he hoards riches, but does not know for whom they are gathered.

8 **Sanctus**, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Holy, holy, holy Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

9 **Benedictus** qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

10 **Laboravi in gemitu meo**;
lavabo per singulas noctes lectum meum;
lachrimis meis stratum meum rigabo.

PSALM 6: 7

I have laboured with my groaning;
I will wash my bed through each successive night;
I will water my coverlet with my tears.

11 **Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
grant us peace.

12 **Verbum caro** factum est et habitavit in nobis.
Et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti a Patre
plenum gratiae et veritatis.
Omnia per ipsum facta sunt:
et sine ipso factum est nihil.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

JOHN 1: 14, 3

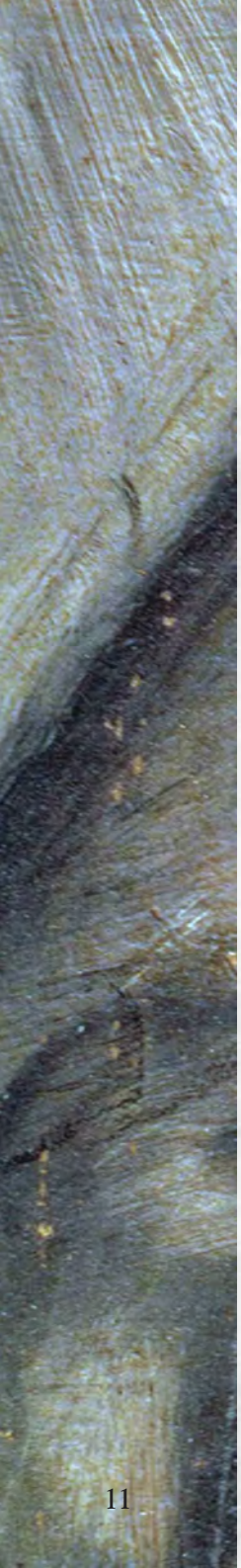
The word became flesh and lived among us.
And we saw his glory,
glory as of the only-begotten of the Father,
filled with grace and truth.
All things were made by him:
and without him was made nothing.
Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit.

Photograph © Simon Tottman

THE CHOIR OF KING'S COLLEGE LONDON

The Choir of King's College London is one of the most acclaimed mixed-voice university choirs in England. Founded in its present form in 1945, it consists of about 28 choral scholars reading a variety of subjects. King's College London, part of the University of London, was itself founded in 1829.

Besides providing music for the services in the magnificent (and recently restored) Scott-designed Chapel at King's, the choir has a burgeoning reputation, particularly for its performances of Renaissance polyphony. Their recording of music by the Spanish sixteenth-century composer Alonso Lobo, on the Sanctuary Gaudeamus label, received favourable reviews, *BBC Music Magazine* speaking of an 'astonishing' performance 'by a choir as passionate as it is disciplined'. A recording of John Taverner's *Missa Corona spinea* (2000) and motets by William Byrd was nominated for a *Gramophone* Early Music Award. Recent recordings have included music by Sebastián de Vivanco for Sanctuary Gaudeamus and a disc of music for the season of Advent for Herald. In 2008 they recorded Rodion Shchedrin's monumental *The Sealed Angel* jointly with the Choir of Gonville and Caius College, Cambridge, which was an Editor's choice in *Gramophone*. In addition, they have made three recordings of music by



the French Dominican priest André Gouzes, the latest being music for an office for St Thérèse of Lisieux.

The choir has given many concerts, both in England and abroad. In September 2009 they toured the East Coast of the USA and in the last two years they have given no fewer than twenty concerts in France, which have included festivals in Paris, Lyon, Uzès and Toulouse. The choir has appeared on French television and regularly broadcasts for BBC Radio 3 Choral Evensong, in particular for their Epiphanytide services. This is their first recording for Hyperion.

DAVID TRENDELL

Born in 1964, David Trendell received his early musical education as a chorister at Norwich Cathedral during which time he was the soloist on a recording of Mendelssohn's *Hear my Prayer*. He was later an alto choral scholar there before going up to Oxford where he was Organ Scholar of Exeter College. Subsequently he embarked upon research into the works of Alexander Zemlinsky whilst being Assistant Organist at Winchester College. In 1989 he was appointed Organist of the University Church of St Mary the Virgin, Oxford and College Tutor at St Hugh's, St Hilda's and, later, Oriel Colleges. He moved to London in 1992 to become College Organist and Lecturer in Music at King's College London.

David Trendell is also Director of Music at St Mary's, Bourne Street in London, having held a similar post at the Priory Church of St Bartholomew the Great for over thirteen years. He was also Director of the Edington Festival, a festival of music within the liturgy, and conducted the Nave Choir there for ten years, broadcasting frequently for BBC Radio 3, for whom he has also presented programmes. He has written on the music of William Byrd and lectures each year at the International William Byrd Festival in Portland, Oregon. He has also made many editions of the work of Spanish sixteenth-century composers, among them Alonso Lobo and Sebastián de Vivanco. Since 2001, David Trendell has conducted a number of choral workshops with Chorus Angelorum in Houston. In addition, he is well known as a record producer, having worked with such choirs as Westminster Abbey; The Clerks' Group; Oxford Camerata; Schola Cantorum of Oxford; New College, Oxford; Winchester College and the Maîtrise de Caen.

THE CHOIR OF KING'S COLLEGE LONDON

soprano Frances Andrews, Claire Bradder, Charlotte Drummond, Emma Hopegood, Charlotte Fairbairn, Helen Lewis, Marie Macklin, Sarah Rowley, Madeleine Teague, Elizabeth Thompson

alto Laura Baker, Daisy Evans, Judith Hutchinson, Rose Martin, Maria McCarthy, Laura Nakhla, Joel Newsome, Eleanor Westgarth-Flynn

tenor Robert Busiakiewicz, Rupert Charlesworth, Lawrence Davies, Louis d'Heudières, Benedict Hymas, Matthew Long, Henry Lowe, Nicholas Maw, James Taylor

bass Patrick Allies, Gregory Batsleer (intonation 4 and 6), Jonathan Coates, Joshua Edwards, Laurence Keegan-Fischer, Julian Leang, Samuel Pantcheff

THE ENGLISH CORNETT AND SACKBUT ENSEMBLE

cornett Gawain Glenton, Richard Thomas
alto trombone Sue Addison, Phil Dale
tenor trombone Tom Lees, Adrian France
bajón Frances Eustace, Zoe Shevlin
baroque harp Kirsty Whatley

also on tracks 1 and 12
organ Ashley Marshfield

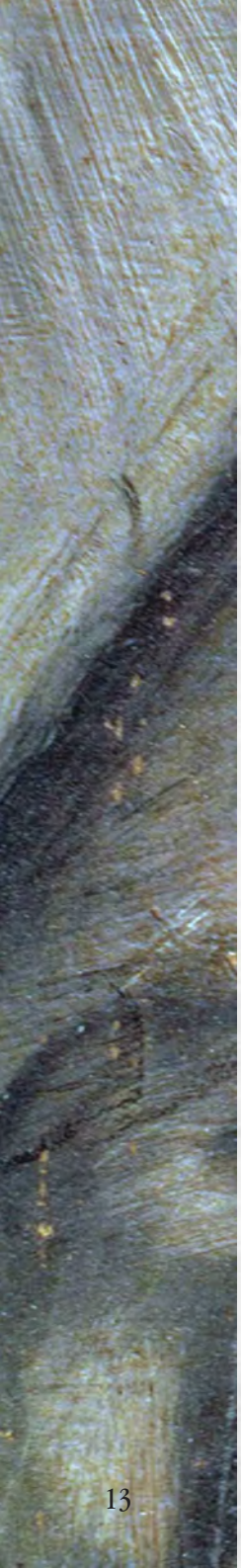
ROGIER *Missa Ego sum qui sum & motets*

« Rogier, honneur, gloire et lumière des Flandres …
quitta cette vie dans la fleur de son génie,
nous privant de notre doux Orphée. »

VOILÀ ce qu'écrivit le poète et dramaturge espagnol Lope de Vega dans son poème *Laurel de Apolo* (1630). S'il fut, à l'évidence, célèbre et fort prisé de son vivant comme dans les années qui suivirent sa mort (1596), Philippe Rogier demeure surtout connu (notamment du public anglais) pour un motet, *Laboravi in gemitu meo*, consigné dans deux manuscrits anglais du début du XVII^e^ siècle, le *Tristitiae remedium* compilé par Thomas Myriell en 1616 (British Library Add, MSS 29372–7) et un manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford (MSS Mus. F 1–6) datant des années 1630, chacun l'attribuant, toutefois, à Thomas Morley. On ignore au juste comment ce dernier tomba sur cette œuvre, qui lui plut manifestement, même s'il la « corrigea » un peu, retranchant quelques mesures ça et là. En réalité, le motet de Rogier, ou peut-être la version que Morley en donna, paraît avoir été très populaire en Angleterre—Thomas Weelkes mit en musique le même texte, pour la même combinaison de six voix et avec un rayonnement mélismatique remarquablement similaire.

Philippe Rogier appartint à cette longue lignée de compositeurs flamands attachés à la cour d'Espagne. Recruté aux Pays-Bas par Geert van Turnhout, le *maestro de capilla* de Philippe II, il arriva à Madrid en 1572, comme enfant de chœur. Il semble avoir passé le reste de sa courte existence en Espagne, devenant l'assistant (1584) puis le successeur de George de La Hèle (à la mort de ce dernier, en 1586). Pour le mettre à l'abri du besoin, Philippe II lui attribua des postes non résidentiels à Notre-Dame d'Yvoir et à la cathédrale de Tournai, mais aussi une pension de l'évêque de León. Qu'il ait été tenu en si haute estime par le roi, fin musicien, n'a rien de déplacé car il est l'un des compositeurs les plus fascinants et les plus enrichissants de la fin du XVI^e^ siècle : doué de talents extraordinairement variés, il sut aussi bien sonder les tréfonds émotionnels dans ses œuvres pénitentielles (et elles sont nombreuses) qu'exalter les sommets dans sa musique festive. Il fut aussi, apparemment, très prolifique. La bibliothèque de João IV du Portugal, détruite par le tremblement de terre de Lisbonne (1755), abritait ainsi deux cent quarante-trois de ses œuvres, dont huit messes, soixante-six motets et diverses autres pièces liturgiques, chansons et *villancicos*.

Ce qu'il nous reste de sa musique provient essentiellement des sources suivantes : un livre de messes publié posthumement en 1598 par un de ses élèves, Géry de Ghersem, un livre de motets paru à Naples en 1595 et plusieurs motets consignés dans un livre de chœur conservé à la bibliothèque de l'Escurial, où ils côtoient des œuvres de Palestrina et de Morales. À cela s'ajoutent de très nombreuses pièces instrumentales associées à l'église San Pedro de Lerma, découvertes par Douglas Kirk ; les deux motets à douze parties *Videntes stellam* 1 et *Verbum caro* 12 sont conservés à la bibliothèque de la cathédrale de Ségovie (le second se trouve également aux archives de l'Escurial), dans des copies paraissant remonter à la fin du XVII^e^ siècle. Ces deux derniers sont particulièrement intéressants car ils témoignent d'une tradition polychorale bien développée à la cour d'Espagne. Le premier chœur—qui, dans les deux cas, chante les versets—est accompagné par un continuo de harpe, cependant que les deux autres chœurs sont juste accompagnés par des instruments (il manque souvent le texte des parties de basse) et un continuo à l'orgue. Tous deux s'ouvrent sur une lente énonciation du premier chœur avant d'exploser en effets antiphonés rapides. Particulièrement impressionnants



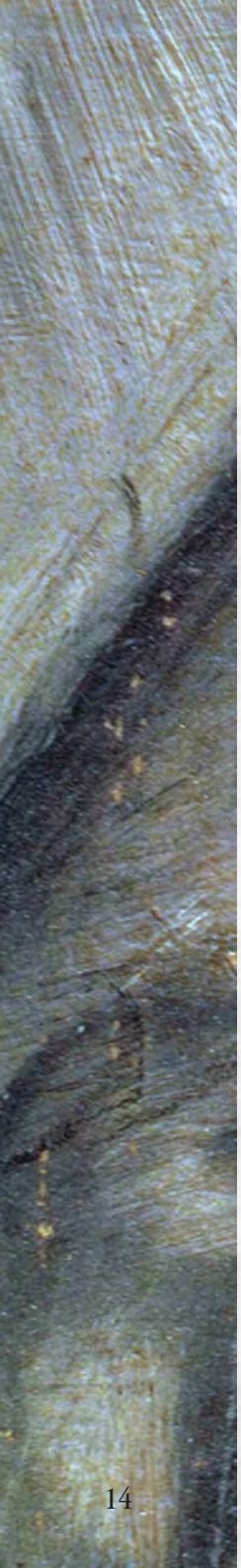
sont les endroits où les douze voix se font entendre dans une homophonie spacieuse mais décorative.

La *Missa Ego sum qui sum* est un messe pardoie fondée sur un motet du temps pascal composé par l'un des prédécesseurs de Rogier à la cour espagnole des Habsbourg, Nicolas Gombert (qui avait été l'employé de Charles Quint). Éblouissante d'invention et de pure beauté, elle compte parmi les plus beaux ordinaires rédigés à la fin du XVI^{e} siècle. Gombert avait été l'un des compositeurs les plus influents de la période post-josquinienne, développant un style à base d'imitation continue et d'expressivité presque implacable, avec un degré de dissonance extraordinairement élevé. Rogier appuie beaucoup moins sa messe sur le motet qu'il ne semble rendre hommage à ce style. En réalité, il puise ses motifs en imitation dans le motet de Gombert, dont l'esprit vit, toutefois, surtout à travers le taux, étonnamment élevé pour l'époque, de fausses relations (spécifiquement notées dans la source) et le grand nombre, mais aussi l'immense variété, des suspensions. Cette messe vaut avant tout par la séquence survenant vers la fin de chaque mouvement (hormis le Sanctus) : constituée d'une série de quartes descendantes, elle ressemble fort aux modèles séquentiels qu'on trouve vers la fin de certaines chansons de Gombert (on la rencontre aussi dans d'autres messes de Rogier, telle la *Missa Inclita stirps Jesse*). Son effet est fort expressif car elle développe la musique et parachève idéalement l'ingéniosité contrapuntique de chaque mouvement, le plus remarquable étant peut-être l'Agnus Dei. Elle y est énoncée trois fois, dont la dernière a la basse initialement ascendante et non descendante—magnifique retournement dans un mouvement qui marque le climax émotionnel de la messe. Cette séquence a aussi ceci d'intéressant qu'un épisode très similaire survient tout au long de la *Missa In illo tempore* de Monteverdi : publiée en 1610 et également fondée sur un motet à six parties de Gombert, son usage quasi obsessionnel de la séquence sur la quarte descendante est certainement un peu redevable à Rogier qui, du coup, paraît peut-être plus influent qu'on ne l'avait pensé jusque là.

Aucun document ne nous permet de le vérifier, mais Rogier connaissait probablement la musique de ses contemporains espagnols, surtout Victoria et Alonso Lobo, car ses œuvres ont un peu de leur intensité. Comme la leur, son écriture à six parties est authentiquement contrapuntique (Palestrina, disons, tend à une écriture davantage antiphonée quand il utilise plus de cinq parties), d'où une texture extraordinairement riche (écoutez, par exemple, la fin du Credo). C'est seulement à certains moments doctrinalement importants du texte—ainsi le merveilleux « Et incarnatus est »—qu'il adopte l'homophonie, même s'il lui arrive de réduire la texture à quatre parties, comme dans le « Crucifixus » du Credo ou dans le Benedictus, d'un éthéré lancinant.

Les autres motets de cet enregistrement proviennent tous de la publication de 1595 et incarnent différentes facettes de Rogier, dont la prédilection pour les dissonances inhabituelles et l'usage des accidents ressort dans le pénitentiel *Caligaverunt oculi mei* 5. La toute première ligne d'alto évolue via une quinte juste mais croise en chemin un saillant triton mélodique, tandis que l'emploi d'accidents aux mots « a fletu meo » débouche sur des suspensions inattendues. Une merveilleuse transition harmonique d'une tierce précède le « quia elongatus est a me », cependant que la deuxième partie démarre sur l'intervalle harmonique distinctif d'une quarte diminuée entre les deux voix supérieures aux mots « qui consolabatur me ». L'œuvre s'achève sur le plaintif cri « pour voir s'il est une douleur pareille à ma douleur ».

Le motet *Locutus sum in lingua mea* 7, sans doute le plus beau de Rogier, conserve le thème pénitentiel, en



s'attardant sur les dernières choses de la vie (« Seigneur, fais-moi connaître ma fin et le nombre de mes jours »). Coulé en deux sections, il présente un degré d'intensité et un sens du climax stupéfiants. La représentation des derniers instants, au début, est prolongée par un long mélisme sur le mot « finem », qui parcourt les six voix. Le démarrage presque glacial de la *secunda pars* du motet, à « Veruntamen », cède la place à un passage plus angoissant aux mots « sed et frustra conturbatur » (« il s'inquiète en vain »), le dernier mot étant finalement placé sur une figure angulaire, ascendante, qui semble crier de désespoir. Le motet s'achève sur un amer exposé de la futilité de l'homme—« il amasse des richesses et ne peut dire qui les ramassera ».

Laboravi in gemitu meo [10] n'est peut-être pas aussi implacablement austère, malgré un flot de larmes parfaitement symbolisé par une extensive écriture mélismatique. Outre maintes suspensions dissonantes, qui sont l'une des marques stylistiques de Rogier, on y rencontre plusieurs passages présentant cette écriture mélismatique en tierces parallèles voire, à un endroit, en accords parallèles à l'état de premier renversement—une écriture qui se retrouve dans le motet en l'honneur de sainte Cécile, *Cantantibus organis* [2], mais avec pour effet une exubérance absolue, comme la sainte « ne chante qu'au Seigneur ».

DAVID TRENDELL © 2010
Traduction HYPERION

ROGIER *Missa Ego sum qui sum und Motetten*

„Rogier, Flanderns Ehre, Ruhm und Licht …
ließ sein Leben auf der Höhe seines Genies,
beraubt' uns des lieblichen Orpheus."

SO SPRACH der spanische Dichter und Dramatiker Lope de Vega in seinem 1630 erschienenen Gedicht *Laurel de Apolo*. Die Kompositionen von Philippe Rogier waren zu seinen Lebzeiten und in den Jahren nach seinem Tod im Jahr 1596 weit verbreitet und hoch geschätzt, doch ist er der Nachwelt (vor allem in England) aufgrund seiner Motette *Laboravi in gemitu meo* bekannt, die in zwei Handschriften aus dem frühen 17. Jahrhundert überliefert ist, und zwar der im Jahr 1616 von Thomas Myriell unter dem Titel *Tristitiae remedium* (British Library Add, MSS 29372–7) zusammengestellten Ausgabe sowie einer aus den Dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts stammenden Handschrift in der Bodleian Library in Oxford (MSS Mus. F 1–6), wenngleich die Motette in beiden Handschriften Thomas Morley zugeschrieben wird und nicht bekannt ist, wie Morley überhaupt mit dem Werk in Berührung kam. Offenbar war er beeindruckt von ihm, auch wenn er es leicht „bearbeitete" und hier und dort einige Takte strich. Tatsächlich war Rogiers Motette bzw. Morleys Fassung anscheinend sehr beliebt in England, deren Text auch von Thomas Weelkes für die gleiche Kombination von sechs Stimmen und mit bemerkernswert ähnlich strahlender Melodik vertont wurde.

Philippe Rogier entstammte einer langen Reihe flämischer, am spanischen Hof wirkender Komponisten und traf 1572 in Madrid als einer der Chorknaben ein, die von Geert van Turnhout, dem Kapellmeister Philips II., in den Niederlanden angeworben worden waren. Offenbar verbrachte er den gesamten Rest seines kurzen Lebens in Spanien, zunächst als Vizekapellmeister unter George de La Hèle im Jahr 1584 und dann nach dessen Tod im Jahr 1586 als Kapellmeister. Rogier wurde von Philip II. gut behandelt, bekleidete nebenher Posten an der Kirche von Notre Dame in Yvoir und an der Kathedrale von Tournai und erhielt eine Rente vom Bischof von León. Die hohe Achtung seitens des musikverständigen Philip für Rogier als einen der faszinierendsten und hörenswertesten Komponisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts war durchaus angemessen, denn er war ausgesprochen vielseitig und zur Ausschöpfung emotionaler Tiefen in seinen zahlreichen Buß- und Betwerken ebenso fähig wie zu überschwänglichen Höhen in seinen festlichen Kompositionen. Außerdem war er offenbar ein bemerkenswert fruchtbarer Komponist. Die Bibliothek von König João IV. von Portugal in Lissabon, die durch das Erdbeben von 1755 zestört wurde, enthielt 243 Werke von Rogier, darunter acht Messen und 66 Motetten sowie eine Vielzahl anderer liturgischer Kompositionen, *Chansons* und *Villancicos*.

Der größte Teil der von ihm überlieferten Musik ist in den folgenden Quellen enthalten: in einer Sammlung von Messen, die im Jahr 1598, nach Rogiers Tod, von seinem Schüler Géry de Ghersem herausgegeben wurde; in einer 1595 in Neapel veröffentlichten Motettensammlung; und in Form einer Reihe von Motetten in einem Chorbuch in der Bibliothek des Escorial zusammen mit Werken von Palestrina und Morales. Außerdem ist eine Fülle von Instrumentalmusik überliefert, deren Zusammenhang mit der Kirche von San Pedro in Lerma von Douglas Kirk entdeckt wurde; und schließlich die beiden zwölfstimmigen Motetten *Videntes stellam* 1 und *Verbum caro* 12 in der Bibliothek der Kathedrale von Segovia (letzteres Werk befindet sich auch im Escorial-Archiv) in Form von Kopien, die offenbar aus dem späten 17. Jahrhundert stammen. Diese beiden Motetten sind besonders

interessant, da sie sich an der gut entwickelten mehrchörigen Tradition des spanischen Hofs orientieren. In beiden Motetten singt der erste Chor den von einem Harfen-Continuo begleiteten Text, während die beiden anderen Chöre einfach von Instrumenten (häufig ohne Text im Bass) und einem Orgel-Continuo begleitet werden. Beide Werke beginnen mit einer langsamen Einleitung durch den ersten Chor, bevor sie mit schnellen, antiphonalen Effekten explodieren. Besonders wirkungsvoll sind diejenigen Passagen, in denen alle zwölf Stimmen in weiträumiger, doch dekorativer Homophonie erklingen.

Rogiers *Missa Ego sum qui sum* ist eine Parodiemesse auf Grundlage einer Ostermotette von Nicolas Gombert, einem seiner Vorgänger am Habsburg-Hof in Spanien, der in den Diensten von Karl V. gestanden hatte. Diese erstaunlich erfindungsreiche und bezaubernd schöne Musik zählt zweifellos zu den besten Vertonungen der gewöhnlichen Messe des späten 16. Jahrhunderts. Gombert war einer der einflussreichsten Komponisten der Zeit nach Josquin und entwickelte einen Kompositionsstil auf der Grundlage fortlaufender Imitation und beinahe gnadenloser Ausdruckskraft mit einem außerordentlich hohen Maß von Dissonanzen. Rogiers Messe scheint diesem Stil Tribut zu zollen statt sich zu sehr von der eigentlichen Motette leiten zu lassen. Tatsächlich übernimmt Rogier lediglich die Imitationsweise von Gomberts Motette, doch dessen Geist lebt fort in dem für die damalige Zeit hochgradigen Maß an falschen (und in der Quelle ausdrücklich notierten) Beziehungen sowie den zahlreichen und vielfältigen Suspensionen. Eines der interessantesten Merkmale dieser Messe ist eine Passage am Ende jedes Satzes (mit Ausnahme des Sanctus), die aus einer Folge von absteigenden Quarten besteht und bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Sequenzmustern am Ende einiger *Chansons* von Gombert hat (und sich auch in einigen anderen Messen von Rogier wie der *Missa Inclita stirps Jesse* findet). Die Wirkung dieser Sequenz ist höchst ausdrucksvoll durch ihre Öffnung der Musik mit einer passenden Kulmination zum erfindungsreichen Kontrapunkt jedes Satzes. Am bemerkenswertesten ist vielleicht das Agnus Dei, in dem die Sequenz dreimal erscheint und beim letzten Mal den Bass ansteigen lässt, statt ihn fallen zu lassen, eine hervorragende Kehrtwendung in einem Satz, der den emotionalen Höhepunkt der Messe bildet. Ebenfalls interessant an dieser Sequenz ist die Tatsache, dass sich etwas sehr Ähnliches in der gesamten *Missa In illo tempore* von Monteverdi aus dem Jahr 1610 findet. Auch diese Messe baut auf einer sechsstimmigen Motette von Gombert auf, und die beharrliche Verwendung dieser Sequenz auf der absteigenden Quarte muss zum Teil auf Rogier zurückgehen, weshalb dieser möglicherweise einflussreicher war als bisher angenommen.

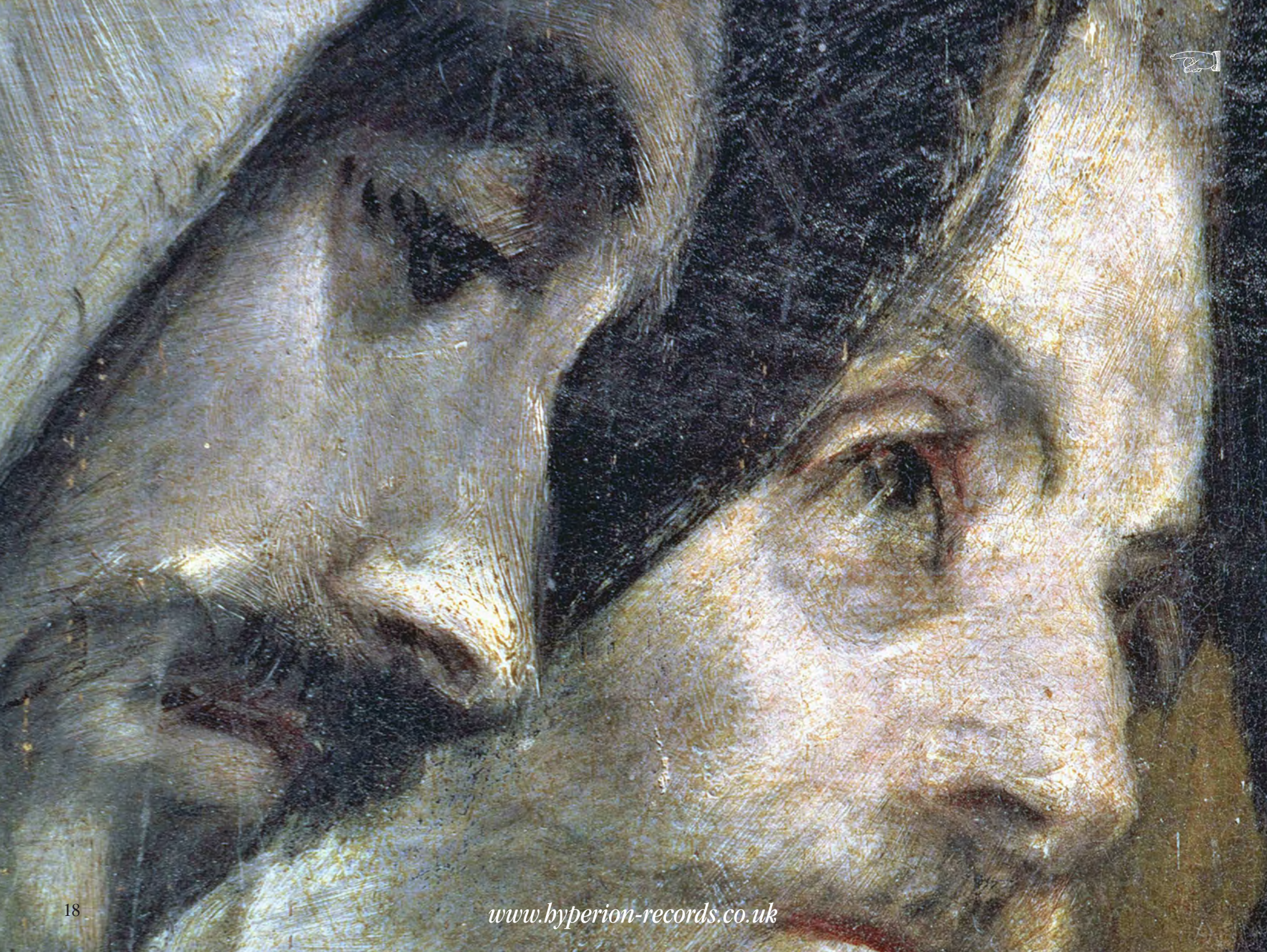
Zwar verfügen wir über keine beweiskräftigen Belege, doch kannte Rogier wahrscheinlich die Musik seiner spanischen Vorläufer und vor allem die Werke von Victoria und Alonso Lobo, denn in seiner Musik findet sich Einiges von deren Intensität. Gleich ihnen ist sein sechsstimmiger Stil echt kontrapunktisch (während Palestrina zum Beispiel beim Komponieren für mehr als fünf Stimmen stärker zur Antiphonie tendiert), was (wie am Ende des Credo) eine außerordentlich reichhaltige Struktur ergibt. Lediglich an einigen Textstellen von religiös-doktrinärer Bedeutung wie der herrlichen Vertonung des „Et incarnatus est“ im Credo schreibt Rogier homophon, wenngleich er die Struktur gelegentlich, wie im „Crucifixus“ des Credo oder dem eindringlich ätherischen Benedictus, auf vier Stimmen reduziert.

Die übrigen Motetten in dieser Einspielung stammen aus der Veröffentlichung von 1595 und repräsentieren unterschiedliche Facetten des Komponisten. Die Buß- und Betmotette *Caligaverunt oculi mei* [5] veranschaulicht

Rogiers Vorliebe für ungewöhnliche Dissonanzen ebenso wie für die auffällige Verwendung von Versetzungszeichen. Die einleitende Altstimme wird durch eine reine Quinte, jedoch mit einer deutlich melodischen übermäßigen Quarte (Tritonus) geführt, während die Verwendung von Versetzungszeichen zum „a fletu meo“ einige unerwartete Suspensionen ergibt. Vor dem „quia elongatus est a me“ erscheint eine wunderbare harmonische Terzenverschiebung, während der zweite Teil zum „qui consolabatur me“ mit einer auffälligen verminderten Quarte beginnt. Das Werk endet mit dem klagenden Ruf, zu „sehen, ob mein Leiden seinesgleichen hat“.

Locutus sum in lingua mea 7 setzt das Bußthema fort und verweilt bei einer Überlegung über die Letzten Dinge („Herr, künde mir mein Ende und die Anzahl meiner Tage“) und ist vielleicht Rogiers schönste Motette. Sie ist in zwei Teile gegliedert, und die Intensität ebenso wie das Gefühl für höchste Steigerung sind erstaunlich. Die Darlegung der Letzten Dinge zu Beginn wird fortgesetzt mit einer langen melodischen Verzierung auf dem Wort „finem“, die sich durch alle sechs Stimmen zieht. Der fast eisige Beginn des zweiten Teils der Motette zum „Veruntamen“ weicht einer aufgewühlteren Passage zum „sed et frustra conturbatur“, die schließlich mit einer kantigeren Figur zu einem verzweifelt klingenden Schrei ansteigt. Das Werk schließt mit einer bitteren Anklage menschlicher Nichtigkeit: „Er häuft Reichtümer an und weiß doch nicht, wer sie ernten wird.“

Laboravi in gemitu meo 10 ist vielleicht nicht so gnadenlos düster, doch der Tränenstrom ist mit ausgiebiger Melodik überzeugend dargestellt. Auch hier hören wir zahlreiche dissonante Suspensionen, die Rogiers Stil so stark prägen, sowie mehrere melodische Passagen in parallelen Terzen und an einer Stelle sogar mit parallelen Akkorden in erster Umkehrung. Dieser Stil erscheint auch in der Motette zu Ehren der Heiligen Cäcilia, *Cantantibus organis* 2, doch hier dient er zur Darstellung ungetrübten Überschwangs, denn die Heilige „singt nur für den Herrn“.

DAVID TRENDELL © 2010
Übersetzung HENNING WEBER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE